

En *The Fragmentation of Being*, Kris McDaniel se pregunta sobre el estatus ontológico de lo que él llama ‘*almost nothings*’ –‘*holes, cracks, and shadows*’–, aquellas entidades que afloran en la ausencia de otras positivas (2017: 141). ¿Un agujero en el tejido de un suéter, o en la textura de un queso gruyère, *existe*, como tal, de la manera en que existen el suéter y el queso? ¿O, al tratarse de cavidades, lo que existe es solamente el contorno que las delimita, y no el espacio vacío en sí, tal como han señalado ciertos filósofos que se han ocupado de estas cuestiones?<sup>1</sup> Si lo que tenemos en mente no es un suéter, sino otro tipo de tejido –un texto narrativo– es posible afirmar, con autores como Timothy Walsh (1998) y Meghan Vicks (2017) que, además de la ausencia o el vacío como temas, hay textualidades *hechas* de vacíos, formadas por lo que podemos llamar ausencias constitutivas –en palabras de Patrick Fuery (1995)— cuyo efecto es restar importancia a lo que está presente y, paradójicamente, conformar el núcleo del relato.

La noción de la ausencia es un aspecto característico de la escritura de Cristina Rivera Garza, tanto en términos conceptuales y temáticos como formales y estilísticos. Entiendo la ausencia como el vacío de algo *que debía estar ahí*: algo que existe (si es que existe como tal) en relación de interdependencia con la presencia.<sup>2</sup> Es decir, la ausencia es la falta de un elemento que esperamos encontrar, y hacia el cual

---

<sup>1</sup> Aludo a la discusión de David y Stephanie Lewis (1970). McDaniel cita y comenta la amplia bibliografía al respecto (2017: 140-169).

<sup>2</sup> Presencia y ausencia constituyen uno de los binarismos estructurantes del pensamiento occidental. Como notó Jacques Derrida en su crítica a lo que llamara metafísica de la presencia, el ser ha sido siempre conceptualizado como presencia en la tradición filosófica occidental (2005: 19).

llama la atención el propio texto; una hendidura en la narrativa, que, paradójicamente, la conforma tanto semántica como textualmente. En este artículo exploro algunos elementos de la estética de la ausencia, primero en dos autores cuyos textos están sin duda entre los que Rivera Garza ha llamado sus ‘thinking companions’ (Samuelson 2007: 139): Amparo Dávila y Juan Rulfo. En primer término me enfoco en el vacío de información dado por ‘lo que no se nombra’ en algunos cuentos de Dávila, proponiendo que en dicha ausencia reside su sentido mismo. Con respecto a Rulfo, la discusión se centra en imágenes relativas al vacío, al eco y al silencio como parte de lo que denomino una ontología de la ausencia omnipresente en *Pedro Páramo* (1955). Posteriormente discuto cómo la huella de ambas estéticas se materializa en el radical *vaciamiento* del relato en *La cresta de Ilión* (2002); este es el texto de Rivera Garza que aquí me concierne más directamente, aunque diversas iteraciones de la ausencia moldean su escritura mucho más allá de esta novela. El artículo concluye con una reflexión sobre la idea del ‘libro verdadero’ como ‘libro vacío’ (Rivera Garza 2010b: 18) que para Rivera Garza implica no solo una dimensión estética, sino también política.

#### Amparo Dávila

Varios críticos han examinado las múltiples relaciones intertextuales que *La cresta de Ilión* establece con los cuentos de Amparo Dávila: éstas van desde el nombre de la autora zacatecana hasta la atmósfera enrarecida del relato; los nombres de personajes como Moisés y Gaspar; las alusiones y citas directas de Dávila; y el collage que se efectúa con sus textos.<sup>3</sup> Emily Hind sostiene correctamente que el origen de *La cresta* como ‘literatura no-consumible’ se postula en la novela como situado en los cuentos

---

<sup>3</sup> Ver Hind (2005), Saunero-Ward (2006), Mercado (2007), Zavala (2010) y Samuelson (2011).

de Dávila (2005: 36). Refiriéndose a la ‘hermética ambigüedad’ del texto de Rivera Garza, Hind explora asimismo cómo en vez de ‘explicar *La cresta de Ilión*, los textos de Dávila complican la novela’ (2005: 37, 40). Ahora bien, un aspecto que no se ha explorado a profundidad es cómo el efecto de los relatos davileanos más distintivos está predicado sobre un vacío de información: un silencio que consiste en velar para el lector la naturaleza precisa del ser u objeto alrededor del cual se construye el aura de lo siniestro.<sup>4</sup> Del ‘no nombrar’ depende el centro semántico de cuentos como ‘El huésped’, ‘Alta cocina’ y ‘Moisés y Gaspar’, de *Tiempo destrozado* (1959). En ellos, el lector percibe el efecto angustiante que la existencia de ciertos seres provoca en los narradores, pero hay un silencio, una ausencia lingüística en la narrativa que, a pesar de la abundancia de detalles descriptivos, nos impide establecer la naturaleza precisa de las creaturas que conforman el bestiario de Dávila, y así domesticarlas. La narración nos da a conocer múltiples detalles sobre estas entidades, pero la consecuencia de dicha información es enfatizar la ausencia del significante que el lector desea y nunca llega a conocer.

¿Qué es exactamente lo que se cuece en ‘Alta cocina’, por ejemplo? ¿Qué son esas creaturas con ojos ‘como cuentas negras’, ‘húmedos de llanto’, que nacen ‘en tiempos de lluvia’, ‘adherid[a]s a los tallos’, y que al ser hervidas gritan y chillan estrepitosamente, ‘como niños recién nacidos, como ratones aplastados, como murciélagos, como gatos estrangulados, como mujeres histéricas’? (Dávila 2009: 49-50) Lejos de invitar una definición unívoca –como la que aventuran ciertos críticos– el efecto afectivo e intelectual del relato reside en la ausencia del nombre del elemento central.<sup>5</sup> La vacilación que según la conocida teoría de Todorov está a la

---

<sup>4</sup> Utilizo la traducción más difundida en español para el término freudiano *Das Unheimlich*.

<sup>5</sup> Ana Rosa Domenella declara que las creaturas son caracoles, aunque no encuentra evidencia de que éstos chillen al ser cocinados (2009: 80-81). Un acercamiento más productivo es el de Oyarzún, quien

base de lo fantástico, el despertar de la imaginación y las emociones del lector, son consecuencia principalmente de esa ausencia.

Utilizando las palabras de Timothy Walsh a propósito de un texto distinto – *The Hunting of the Snark*, de Lewis Carroll – podemos afirmar que en cuentos como ‘Alta cocina’,

[A]n empty zone in the narrative assumes a form given shape by the existing contours of the story, and it is this fabricated blankness that usurps all our attention – just as with Swiss cheese, it is the absence of cheese, or the characteristic holes, that has become its chief distinguishable feature. But [these stories are] also unaccountably disturbing because the very heart of the story remains absent throughout, and this absence, paradoxically, takes up residence in the reader’s mind as a hauntingly ineffable presence that becomes all the more powerful for remaining maximally vague. (1998: 88)

El espejo del cuento homónimo puede leerse como un emblema de esta poética. En dicho relato, la naturaleza de la visión que aterroriza, primero, a la madre, y luego al propio narrador, es elidida durante la mayor parte de la narrativa hasta que, finalmente, se presenta al lector visualmente como un vacío: ‘El espejo estaba totalmente deshabitado y oscuro, ensombrecido de pronto. Sentí que algo se rebullía en mi interior, tal vez el estómago, y se contraía; después experimenté un gran vacío dentro de mí igual que en el espejo’ (2009: 76). La visión de la nada en el espejo, replicada en la psique y el cuerpo del narrador, destaca con más fuerza dada la insistencia en el motivo de los ojos y la mirada que atraviesa el relato – un leitmotif en la narrativa de Dávila. En el mundo diegético, el espejo refleja la (no) visión

---

observa cómo los enigmas centrales del cuento nunca son resueltos y cómo los chillidos aluden a un cuerpo que intuimos situado más allá del texto (1990: 96-98).

inenarrable y aterradora que lleva a los personajes a un estado límite.<sup>6</sup> Así, siguiendo a Rosemary Jackson, al complicar las categorías de lo (in)visible y lo (in)nombrable, lo fantástico problematiza la visión y el lenguaje, y de este modo llama la atención sobre sí mismo como práctica lingüística (1981:37). En este sentido, una de las aseveraciones de Jackson a propósito de la literatura decimonónica de fantasía y horror hace pensar en algunos cuentos de Dávila: ‘there is an apprehension of something unnameable: the “It”, the “He”, the “thing”, the “something” which can have no adequate articulation except through suggestion and implication’ (1981: 39).

Otro ejemplo clásico de este tipo de ausencia en Dávila es su relato más conocido, ‘El huésped’, donde leemos: ‘Guadalupe y yo nunca lo nombrábamos, nos parecía que al hacerlo cobraba realidad aquel ser tenebroso. Siempre decíamos: “Allí está, ya salió, está durmiendo, él, él, él...”’ (2009: 20). El temor, por parte de la narradora, de un lazo ontológico entre las palabras y las cosas hace que el lector tenga que enfrentarse con un vacío de visualización y verbalización ante lo terrible. Dicha ausencia se enfatiza de nuevo por medio de la elipsis, y mediante la repetición de un pronombre que solo apunta al género de la creatura.<sup>7</sup> Así, la ausencia se convierte no sólo en el foco sino en el sistema dominante de significación: en el vacío que palpita al centro de estos cuentos reside su sentido mismo.

Al inicio me refería a filósofos como David y Stephanie Lewis, quienes, en respuesta a la pregunta ontológica sobre el ser de los ‘agujeros’ han considerado la posibilidad de que este se reduzca a la existencia de la materia que los rodea (1970). En Dávila este contorno que rodea al vacío está perfectamente delimitado; la autora

---

<sup>6</sup> El cuento parece sugerir – pero nunca explicita- una dimensión edípica en la relación entre los personajes, que podría estar relacionada con la visión aterradora del espejo. Los relatos davileanos se prestan a una lectura psicoanalítica, que no se elabora aquí por exceder a los límites del presente ensayo.

<sup>7</sup> La problemática de género y la asociación del huésped con el marido de la narradora son evidentes en el relato. Al respecto, ver los trabajos de Erica Frouman-Smith (1989) y Susana Montero (1995).

crea lo que con Walsh podemos denominar ausencias estructuradas – ‘puddles of darkness’— donde el lenguaje se usa en el texto para llamar la atención hacia algo que falta de una manera específica y reconocible (1998: 108). Siguiendo con el ejemplo de ‘El huésped’, nos preguntamos continuamente si la creatura que aterroriza a la narradora es un ser animal, humano o sobrenatural, y uno de los efectos centrales del cuento depende de que este misterio no sea aclarado nunca. En palabras de Walsh,

Far from having to be filled in, structured absences must remain open, suspending a field of simultaneous potentialities that often cannot be resolved. This kind of absence calls into play what Keats long ago referred to as ‘negative capability’, the capability ‘of being in uncertainties, Mysteries, doubts, without any irritable reaching after fact and reason’ (*Selected Poems and Letters*, 261). (1998: 111)

Si esta es la poética de Amparo Dávila, en *La cresta de Ilión* Rivera Garza invierte el medio de contraste: nos arroja al centro de las ausencias, las ‘casi nada’s’, con apenas una vislumbre fragmentaria e incompleta del contorno. Si lo fantástico, tal como aparece en Dávila, abre una grieta en el mundo del texto, en Rivera Garza el mundo es la grieta. Antes de ahondar en dicho estado de las cosas, conviene detenernos en algunos aspectos de la estética de la ausencia en Juan Rulfo.

## Juan Rulfo

En su libro reciente sobre Rulfo, Rivera Garza se declara intrigada por la imagen del hueco en el techo de la casa de los hermanos incestuosos en *Pedro Páramo* (2016: 19). El detalle no carece de importancia; ya Arreola se había ‘referido a la noción de rendija como estructura dominante del mundo rulfiano; todo es entrevisto por visillos, grietas, huecos’ (Villoro 2003: 419). En otro momento, la autora toma una frase de la

novela de Rulfo – ‘Una bandada de cuervos pasó cruzando el cielo vacío, haciendo cuar, cuar, cuar.’ (Rulfo 2002: 67)– y la reacomoda para que los graznidos dibujen visualmente un círculo, y por lo tanto un hueco, en la página en blanco (Rivera Garza: 2016, 100). El efecto es que las palabras parecen adquirir, paradójicamente, cierta materialidad al representar el vacío de manera visual. Dicha disposición tipográfica también emula la forma del cero tal como la discute Walsh, como ‘a line circumscribing an emptiness that structures and thereby calls attention to the void it encompasses. A zero, the universal sign for nothing, represents an absence made present’ (1998:108).

La narrativa de Rulfo, y en especial *Pedro Páramo*, está constituida por ausencias y vacíos, hecha de silencios, de las *almost nothings* de McDaniel; tejida por lo que, con palabras de Vicks sobre otro corpus, podemos llamar ‘signifier[s] of nothing’ (2017: 26). Desde las primeras páginas se nos dice: ‘Aquí no vive nadie’ (Rulfo: 2002, 69); hay una correspondencia entre las ‘pisadas huecas’ de Juan Preciado y las ‘casas vacías’ que encuentra en Comala (Rulfo 2002: 69). En la novela de Rulfo todo ello no solo es temático sino textual: *Pedro Páramo* no es solamente una narrativa sobre la ausencia, sino hecha de ausencias.<sup>8</sup>

La crítica ha dado cuenta de varios aspectos relacionados con estas expresiones y formas de la ausencia en la novela de Rulfo. Hedy Habra, por ejemplo, analiza la fotografía de Dolores que Juan Preciado lleva consigo al llegar a Comala y nota cómo ‘la foto misma tiene vacuos’, es decir, ‘espacios vacíos representados por los agujeros [que] corresponderían de modo figurado dentro del texto a las aporías de significado que apuntan a zonas ontológicas que eluden el significado’ (2004: 93, n. 4). Comentando la misma fotografía, Dan Russek la considera un emblema central de

---

<sup>8</sup> Este doble carácter acerca la novela de Rulfo a las narrativas europeas del siglo XX discutidas en el estudio de Vicks (2017).

la novela, que gira alrededor de la idea del vacío (2008:15). Este crítico analiza diversas ‘figurations of negativity’ en *Pedro Páramo*, como él las llama:

Sometimes holes are nesting grounds, such as the graves from which the characters in the novel carry out their disembodied conversations. Sometimes holes are nested one inside the other, as when Susana San Juan’s traumatic descent into the mine shaft only yields a crumbling skull in her hands. Similarly, the broken relation between Donis and her [sic] sister is punctuated by the half-open roof of their miserable hut. Rulfo’s narrative technique constructs a story full of empty spaces, and the lives of the main protagonists revolve around a central void which becomes impossible to repair. The crevice, the gap and the hollow space are a set of images through which critics describe the dominant structures of Rulfo’s work. (2008: 24)<sup>9</sup>

Como sugiere Russek, los espacios en blanco que separan los distintos fragmentos *son* el elemento central de la estructura narrativa de *Pedro Páramo*: sus efectos en el lector operan por omisión (2008: 25). Dada la disposición tipográfica del texto, tenemos la impresión de que es sólo gracias a la existencia de estos espacios en blanco que existen los fragmentos, así como el silencio es la condición del sonido.

En un estudio sobre el silencio en la ficción, Leona Toker demuestra cómo, en la literatura, el silencio habla; cómo el espacio en blanco *es* en sí mismo un mensaje; y cómo estos silencios afectan la actitud del lector, estimulando la continua reevaluación de la información y llevándolo a la reorientación crítica frente al texto (1993). Por su parte, Walsh resalta la doble cualidad del silencio como ausencia pero

---

<sup>9</sup> Fabienne Bradu, por ejemplo, discute con gran lucidez varias iteraciones del hueco, la ausencia, el silencio y el vacío en *Pedro Páramo* (2003: 215-241). Julio Ortega comenta cómo la novela ‘[n]os interroga porque empieza por cuestionarse a sí misma, y hace del vacío su centro: su resta es un proceso de búsqueda, desencuentro, desengaño y carencia’ (2003: 338).



también como evento percibido: ‘Paradoxically, [al notar el silencio] we register absence as a felt quality that engages a definitive response’ (1998: 6).

El silencio es un tema central en *Pedro Páramo*, que no solo se inscribe a través de los blancos sino, paradójicamente, con palabras, como afirma Bradu (2003: 224). Es imposible comentar aquí los alcances del silencio, que junto a la ausencia y al vacío permea el texto entero de *Pedro Páramo*. Baste citar un caso paradigmático en este respecto:

No, no era posible calcular la hondura del silencio que produjo aquel grito. Como si la tierra se hubiera vaciado de su aire. Ningún sonido; ni el del resuello, ni el del latir del corazón; como si se detuviera el mismo ruido de la conciencia. (Rulfo 2002: 93)

Este es uno de los ejemplos más claros de cómo la novela de Rulfo construye un mundo donde el énfasis no está en la presencia; *Pedro Páramo* postula una ontología negativa. El silencio expresado aquí no es meramente la ausencia del grito; por el contrario, el silencio *existe*, posee densidad y hondura. Ello es, sí, una consecuencia del grito, porque el texto está estructurado mediante un esquema relacional donde las cosas existen por su contraste. Observamos las partículas lingüísticas negativas características de Rulfo (no, ningún, ni) y el símil —también característico— que acentúa aún más este *ser de lo negativo*: ‘como si la tierra se hubiera vaciado de su aire’. Esta es una imagen paradójica: la tierra se vacía de aire, un elemento inmaterial (siguiendo el vocabulario de Russek podemos decir que un vacío anida en otro), y este doble vacío precede la imagen de la ausencia de conciencia.

Otros ejemplos dan cuenta de la prevalencia de esta ontología de la ausencia en *Pedro Páramo*. En una novela donde, como han señalado los críticos, predomina lo auditivo sobre lo visual, no es de extrañar que en repetidas ocasiones lo único que

se vea sea la oscuridad, pero ésta posea forma y profundidad: en casa de Eduviges Dyada, siguiéndola por ‘una larga serie de cuartos oscuros, al parecer desolados’, Juan Preciado nos dice que ve ‘crecer sombras a ambos lados’ (Rulfo 2002: 71-72). Dicha formulación paradójica está señalada con aún más vehemencia en el siguiente ejemplo: ‘Me acerqué para ver el mitote aquel y vi esto: lo que estamos viendo ahora. Nada. Nadie’ (Rulfo 2002: 101). La construcción es inusual en español: ver nada, ver a nadie, como si la nada fuera en sí un objeto de percepción sensorial, postula al vacío como algo que existe y se presenta fenomenológicamente a la conciencia. Estamos ante la materia oscura de la que está constituida el universo de *Pedro Páramo*.<sup>10</sup>

Un ejemplo más que puede resaltarse aquí concierne la coexistencia entre el eco y el hueco, que en la novela de Rulfo sirve para enfatizar la idea del vacío: ‘Este pueblo está lleno de ecos. Tal parece que estuvieran encerrados en el hueco de las paredes o debajo de las piedras’ (2002: 101). De nuevo, el efecto es uno de ausencias anidadas en otras: el eco es, por definición, secundario e insubstancial, pero paradójicamente está *contenido* en un hueco. Hay que advertir, además, el carácter performativo del lenguaje de Rulfo (fonéticamente, el eco resuena en la palabra hueco), cuyo efecto se acentúa cuando la frase se repite: ‘Sí – volvió a decir Damiana Cisneros –. Este pueblo está lleno de ecos [...]. Y lo peor de todo es cuando oyes platicar a la gente, como si las voces salieran de alguna hendidura’ (Rulfo 2002: 101-102). El eco no sólo se menciona sino que existe también para el lector, dado que la voz de Damiana emula la de los espectros que ella escucha. La palabra ‘hendidura’ remite a las tumbas como huecos que contienen ‘casi nada’, voces desincorporadas que por ello se

---

<sup>10</sup> Los motivos discutidos en esta sección crean lo que en el lenguaje estructuralista se denomina una isotopía semántica, desplegada con perfecta coherencia en pasajes como el siguiente, que engloba varios de los elementos que aquí nos conciernen: ‘Carretas vacías, remoliendo el *silencio* de las calles. Perdiéndose en el *oscuro* camino de la noche. Y las *sombras*. El *eco de las sombras*. Pensé regresar. Sentí allá arriba la huella por donde había venido, como una *herida abierta* entre la *negrura de la noche*’ (Rulfo 2002: 106, mi énfasis).

confunden con los propios ecos. Crucialmente, el eco es una ‘casi nada’ – ‘el eco de las sombras’ (Rulfo 2002: 106) –, la contraparte de lo que sería un lenguaje claro y distinto. Bradu identifica a la vida con el sonido original, y a la muerte con ‘una pared contra la cual rebota[n] la música y las palabras perdidas, dando nacimiento a toda esta serie de ecos que se entrecruza[n] sin poder participar de un diálogo’ (2003: 219). Entendido así, el eco puede leerse como un significante de la ambigüedad y el carácter enigmático de la comunicación en *Pedro Páramo*, un aspecto analizado por Steven Boldy, entre otros críticos.<sup>11</sup>

La preeminencia de lo negativo como principio organizador del mundo – esta paradoja del *ser* de lo que no es— constituye un elemento central en la visión estética de Rulfo, que Rivera Garza retoma y desarrolla creativamente. Aquí abro un paréntesis para notar que los alcances de la genealogía rulfiana de dicha escritura sobrepasan con mucho lo que puede abarcarse en la presente discusión. En su libro sobre Rulfo, la propia Rivera Garza lo comenta:

Algunas de las frases de Juan Rulfo, muchos de los pasajes de sus cuentos, otros tantos personajes de su novela, han sido punto de partida de escritos que, siendo en sentido estricto míos, son también de otro. [...] Encuentro del todo intrigante que un personaje siga sosteniendo a lo largo del tiempo, aunque todavía dentro de un ataúd, que Dorotea o Doroteo da lo mismo. Mi Rulfo bien *queer*. (2016: 19-20)

Puede especularse que estamos ante un antecedente del narrador cuyo género es ambiguo en *La cresta de Ilión*. Si todo escritor crea sus precursores (Borges dixit), está claro que la narrativa de Rivera Garza continúa con una tradición cuyo origen ella percibe en este ‘gran momento *queer* en la literatura mexicana’: ‘justo ahí, Rulfo

---

<sup>11</sup> Concuerdo con Boldy en que *Pedro Páramo* no nos invita a aclarar sus enigmas como si se tratara de resolver un problema; al contrario, la ambigüedad persiste al punto que ni los personajes ni el lector logran comprender del todo las situaciones (1983: 226). Boldy arguye correctamente que la novela establece una relación central con el tema de la ausencia, tematizada en la falta o muerte del padre (1983: 234).

no sólo consigue cuestionar cualquier entendimiento fijo de lo que es la identidad en general, sino que también trastoca, y aquí de manera fundamental, nociones perentorias u oficialistas de lo que es la identidad de género' (2016: 182).<sup>12</sup>

Volviendo al tema que nos concierne, es posible afirmar que tanto los distintos niveles de ambigüedad (para los lectores como para el narrador) como las figuraciones del vacío en tanto principio organizador del texto son aspectos característicos de *Pedro Páramo* que en *La cresta de Ilión* aparecen exacerbados y en primer plano. Las palabras de Boldy sobre *Pedro Páramo* en cuanto a la destrucción del significado debido a la falta de una certeza central y estable en la novela (1983: 234) pueden aplicarse también al texto de Rivera Garza. Si bien ello resulta natural considerando la episteme postmoderna y postestructuralista con la que la autora dialoga a través de su obra, podemos postular también que libros de autores como Dávila y Rulfo están entre aquellos a los cuales, nos dice, 'regres[a] una y otra vez con la curiosidad intacta [...] aquellos que [la] inquietan con su oscuridad, [y la] problematizan con sus penumbras sesgadas o secretas' (2010b: 17). Es precisamente el énfasis en las 'zonas de penumbra' (la frase es de Sergio Pitol), en los huecos y vacíos que conforman *La cresta de Ilión*, lo que se explora a continuación.

---

<sup>12</sup> Aunque no es mi intención proponer un inventario de huellas rulfianas en Rivera Garza, algunos motivos saltan a la vista y piden ser explorados: una lectura comparativa de las 'locas' Susana San Juan y Matilda Burgos (ninguna de las cuales es descrita físicamente) parece relevante al considerar que en las últimas palabras de Matilda – 'Déjenme descansar en paz' (Rivera Garza 2003: 251)— resuenan las de Susana: '¿Por qué entonces no me deja en paz? [...] ¿Por qué mejor no se va y me deja tranquila?' (Rulfo 2002: 168). La parvada de tordos que Juan Preciado ve pasar 'por el techo abierto' (Rulfo 2002: 113), o la 'bandada de cuervos' antes referida, nos remiten asimismo a las parvadas de pelicanos que aparecen en momentos decisivos en *La cresta de Ilión* (Rivera Garza 2004: 19, 122, 124, 155, 160). También es sugerente considerar cómo la muerte de Dolores Preciado al inicio de *Pedro Páramo* se nos refiere mediante un *close up* a sus manos: 'y de tanto decírselo se lo seguí diciendo aun después que a mis manos les costó trabajo zafarse de sus manos muertas' (Rulfo 2002: 65). Las manos muertas, que refieren la presencia física concomitante a la ausencia de Dolores, pueden leerse como un antecedente de la visión fotográfica y las 'placas de ausencias' de Joaquín Buitrago en *Nadie me verá llorar* (Rivera Garza 2003: 212).

Concuerdo con Mario Martín-Flores en que ‘*La cresta de Ilión* amplía la expresión estética de la ausencia expresada en *Nadie me verá llorar*, planteada por la búsqueda de lo inmanente del fotógrafo Buitrago, perseguidor de lo que ya no está’ (2010: 241). Como han señalado otros críticos, en este texto observamos, desdibujados, los ingredientes fundamentales de un relato, pero esos elementos no llegan a construir una historia en el sentido tradicional del término, delineada inequívocamente. El relato está a cargo de un (meta)narrador focalizador (¿o es narradora focalizadora?) ‘fuera de foco’ (Martín-Flores 2010: 244), cuya función principal es la de hacer patentes los enigmas que conforman la narrativa que leemos.

A grandes rasgos, la novela versa sobre un médico (que quizás es mujer) empleado en un hospital municipal llamado Granja del Buen Reposo, donde se atiende a pacientes terminales, localizado en algún lugar alejado entre la Ciudad del Norte y la Ciudad del Sur. Una noche de tormenta, una joven que dice llamarse Amparo Dávila y haber sido ‘una gran escritora’ llama a su puerta, y el narrador (o narradora) la deja entrar, motivado por deseo, miedo, o aburrimiento —distintas explicaciones se presentan al lector, cada una contradiciendo a la anterior— o porque ‘en realidad’ estaba esperando a otra mujer, la Traicionada (Rivera Garza 2004: 13-28). Ésta llega al poco tiempo y se instala también en la casa del narrador, formando con Amparo Dávila una relación que lo marginaliza y perturba. Dávila logra persuadir al narrador de que localice un manuscrito con sus escritos en los archivos del Hospital, a lo cual éste accede, violando el reglamento (el manuscrito habría sido robado por un paciente, Juan Escutia, muerto muchos años atrás). Una vez recuperado el manuscrito, el narrador intenta entregarlo, sin embargo, a la doble de Amparo Dávila, la anciana escritora del mismo nombre que vive en la Ciudad del Norte. La

anciana rechaza el manuscrito a favor de la Falsa Amparo Dávila (a quien ella llama la Pequeña, o la Emisaria), pero el narrador se rehúsa a dárselo y entretanto el texto se pierde nuevamente. Habiendo sido descubierto su acceso a los archivos, el narrador atrae la vigilancia del hospital, lo cual le permite tener un acercamiento con el Director (luego llamado el Seductor), quien lo visita en su casa, establece una relación instantánea con La Falsa y La Traicionada, y (tal vez) una relación íntima con ésta última. Después de una segunda entrevista con la Verdadera Amparo Dávila, el narrador es internado en el hospital, y luego de ser dado de alta regresa a su casa para (tal vez) morir junto al mar. Si estas líneas sintetizan la búsqueda exterior del narrador, hay otra interior, que se desencadena tempranamente, cuando la Falsa le indica que ella conoce su secreto: que en realidad es mujer (Rivera Garza 2004: 60). Dicha aseveración (luego reiterada por la Verdadera) es refutada al inicio terminantemente por el narrador, pero lo lanza en una espiral de confusión e intento de afirmación fálica, que termina ambiguamente cuando en la última línea del libro, declara: ‘Sonreí al recordar también que la pelvis es el área más eficaz para determinar el sexo de un individuo. Todas las Emisarias debieron de saberlo para poder dar con mi secreto’ (Rivera Garza 2004: 173).

Los personajes de *La cresta de Ilión* pueden entenderse conceptualmente como ‘casi nada’s’: sombras, huecos y ecos. Los únicos nombres propios, además de Amparo Dávila –Juan Escutia, Moisés y Gaspar – remiten a un referente histórico que se recupera de manera paródica en el primer caso, y a dos enigmáticas creaturas del cuento homónimo de Amparo Dávila en el segundo. El resto de los personajes está designado por la función que desempeña en el discurso del innombrado narrador. En descripciones de resonancias rulfianas, se alude al hospital como ‘un panteón con las tumbas abiertas’ (Rivera Garza 2004: 30). Aún más, nos dice el narrador que ‘la

comunidad que se había formado alrededor de un puñado de moribundos estaba desaparecida. [...] O mejor: vivíamos con un pie dentro de la muerte y otro todavía pisando el terreno de algo parecido de manera muy remota a la vida’ (Rivera Garza 2004: 35).

La idea de la desaparición permea todo el texto y es su única constante. La Falsa Amparo Dávila es una ‘desaparecida’, una mujer que ‘no existía en realidad’; ‘sólo una copia falsa de otra mujer falsamente llamada’ (Rivera Garza 2004: 26, 121). Esa otra es la llamada *verdadera* Amparo Dávila, que no es la verdadera Amparo Dávila del mundo del lector, sino un personaje que, paradójicamente, encarna ‘la Desaparición Misma’ (Rivera Garza 2004: 152). Las aporías del texto no llegan a resolverse: por ejemplo, la Falsa tiene veintitantos años pero es idéntica a la fotografía de la escritora del medio siglo, y aunque la Verdadera es llamada así, no está segura de su propia identidad, la cual también es puesta en duda por la Falsa (Rivera Garza 2004: 143, 150-151).

De cierto modo, el texto puede leerse como una respuesta creativa a ‘El huésped’ y a la incertidumbre medular que articula su poética. La novela de Rivera Garza invierte el género de los personajes (o quizás no, en el caso del narrador), pero gira en torno a una premisa similar: la llegada de una misteriosa visitante que invade el espacio doméstico del narrador y le provoca – tal vez—miedo. En esta novela no hay simplemente una ausencia circunscrita nítidamente – un agujero en el queso gruyère – sino que las categorías que constituirían el contorno desde donde se articula ese vacío están huecas. Me refiero a categorías como el género, la identidad, y en general, ‘lo que pomposamente se [llama] la realidad’ (2004: 107).<sup>13</sup> Como indica

---

<sup>13</sup> En palabras de Hind: ‘Los aspectos centrales de *La cresta de Ilión*, entonces, abarcan la carencia de la identidad estable, la carencia de una lógica esperada y la carencia de una trama resuelta’ (2005: 37). La deconstrucción de las categorías de género e identidad es uno de los aspectos más estudiados de la

Saunero-Ward, si en los cuentos de Dávila ‘el lector queda atrapado en el personaje que, en la mayoría de las veces es el narrador, y experimenta el terror que causa adentrarse en lo desconocido sin poderlo explicar’, en *La cresta de Ilión*, Rivera Garza ‘transmite un sentimiento de desconcierto al alterar el discurso de la novela con significantes sin ningún referente aparente’ (2010: 176). Por un lado, es indudablemente válido leer el texto como un ejercicio experimental posmoderno, predicado en la *différance* y diseminación derrideanas, donde se ha abandonado el contrato mimético. Pero desde un horizonte que mira hacia la narrativa moderna mexicana, traída por la autora explícitamente al texto, también está claro que nos encontramos en un mundo que ha hecho de los ‘charcos de oscuridad’ davileanos su sistema dominante de significación; un mundo inspirado en las ausencias que contienen otras ausencias y en los ecos contenidos en huecos de la estética rulfiana: un mundo regido por la ontología negativa donde, paradójicamente, sólo existe lo que no es.

En uno de sus escritos, Rivera Garza se refiere a un modelo de libro que encarnara:

[U]n espacio apto para albergar la marca de lo que no se entiende o de lo que cada vez se entiende menos y cada vez con mayor incertidumbre. Ese libro es en realidad una pregunta exponencial y, en tanto tal, es el negativo del libro. Se trata del libro que se hace y, al hacerse, visibiliza su método de hacerse. Es un libro sin explicación, pero con enigma. Es un libro de enigmas compartidos. Un campo minado. (2010a: 262)

He aquí una definición justa de *La cresta de Ilión*: el negativo del libro, una pregunta exponencial, y un campo minado. Como a Juan Preciado en *Pedro Páramo*, en el

---

novela, y por ello no se aborda aquí. Ver, entre otros, Castellanos (2004), Estrada (2008), McDowell Carlsen (2010), Zavala (2010) y Silverstein (2015).



proceso de lectura de *La cresta de Ilión* nos es difícil encontrar un asidero.<sup>14</sup> Por ejemplo, los párrafos ocupados por el lenguaje hablado por La Falsa, La Traicionada y el Director son, para el lector, zonas de penumbra y vacío semántico, aporías, huecos textuales, cuyo sentido aparentemente existe para estos personajes, pero nos está vedado, como le está vedado al narrador hasta cerca del final. Esas palabras aparecen primero como ‘murmullos’ que resultan ser un lenguaje nuevo al que no podemos acceder (Rivera Garza 2004: 39-40), basado en la repetición de un sonido – un *eco* de lluvia que deja al narrador ‘arrinconado en [su] propia casa, excluido del lenguaje común, solo, sordo’ (Rivera Garza 2004: 43). Los espacios textuales ocupados por este lenguaje pueden entenderse como la contraparte excesiva – pero fútil – de ‘lo que no se dice’ en los cuentos de Dávila. Aquí no hay elipsis sino un lenguaje que no significa: un vacío hecho de texto. Este lenguaje que se presenta al lector como vacío de sentido epitomiza la erosión del potencial comunicativo que se efectúa en el discurso del narrador.

Algo parecido sucede con el manuscrito, los expedientes, y el cuaderno que escribe la Falsa – todos textos que encierran un mensaje, pero que, al ser inaccesibles para el lector, se convierten en ausencias semánticas donde, sin embargo, se nos dice que palpita un sentido que está más allá de nuestro alcance. Según la Falsa, en el manuscrito están escritos ‘los códigos de (su) memoria, de (sus) palabras’ (Rivera Garza 2004: 49), pero estos nunca nos son revelados. El manuscrito encarna un enorme silencio textual y una ausencia de memoria, en torno a los cuales gira la anécdota: ‘Recordaba haberlo leído, es cierto, pero no tenía memoria alguna de su contenido. Fue eso, la ausencia de trazos, de señales, lo que me llevó a pensar en las

---

<sup>14</sup> Contrariamente a la novela de Rulfo, *La cresta de Ilión* complica la posible identificación del lector con el narrador (Samuelson 2011: 160). Pero el desconcierto absoluto del narrador nos remite en ocasiones claramente a Juan Preciado: ‘Caminé durante horas. Perdido. Ensimismado. Preguntándome a cada paso si estaba, realmente, vivo’ (Rivera Garza 2004: 36).

páginas de manera casi obsesiva. ¿Exactamente de qué me había perdido?’ (Rivera Garza 2004: 153). Estos silencios escriturales —‘ausencia de trazos, de señales’, términos que denotan lúdicamente la vena postestructuralista en la concepción de la escritura por parte de Rivera Garza— apuntan al hecho de que la historia narrada en *La cresta de Ilión* es la de una destrucción (o una desaparición, tematizada en el manuscrito): la del relato que leemos.

Abundan las instancias en que el narrador no comprende lo que sucede, lo que escucha o lo que mira, como cuando afirma: ‘En efecto, no sabía qué estaba pasando y no tenía la menor idea de qué era “esto”’ (Rivera Garza 2004: 140). Además, se contradice continuamente, llevando al extremo estas características de Juan Preciado y otros personajes rulfianos. Por otro lado, el personaje posee una conciencia metatextual como narrador y escriba que acentúa la incertidumbre y vacilación que marcan su relato de principio a fin, y cuyo resultado es la lesión progresiva de la función signifiante del lenguaje. Cito algunos ejemplos: ‘Digo gracias ahora, y esto parecería indicar que me gustaba mi trabajo. La verdad es todo lo contrario’; ‘Cuando digo que... en realidad estoy diciendo que...’; ‘Imaginé las palabras que incluiría en su reporte. Las borré’ (Rivera Garza 2004: 27, 28, 121). En *La cresta de Ilión*, el lenguaje ha perdido su poder referencial y sirve más bien para vaciar de sentido: ‘¿Así que de esto se trataba todo?, me pregunté de repente, como si hubiera podido dar con la respuesta adecuada. No sabía, de hecho, a qué me refería’ (Rivera Garza 2004: 109). El narrador habita en la disyunción constante entre sus procesos anímicos y cognitivos, y la verbalización de los mismos: ‘En conjunto, el cuadro en general me produjo algo que no pude evitar denominar como ternura, aunque en realidad no sabía si la visión me había producido eso u otra cosa’ (Rivera Garza 2004: 119-120). Así, el narrador trae a la mente la imagen que Vicks discute en otro contexto, la del ‘scribe

who writes nothing, and the nothing that writes narrative' (2017: 62). En el contexto mexicano, esta imagen – el escriba de la nada— nos remite a otro de los textos en la genealogía literaria de Rivera Garza, *El libro vacío* (1958), de Josefina Vicens.

Sería necesario un estudio completo para analizar las muchas interconexiones entre el texto de Vicens y el de Rivera Garza. La intertextualidad es evidente en la figura del narrador: la actividad hipercrítica de José García hacia lo que escribe; sus deseos de desdecir y borrar lo que ha escrito en cuanto acaba de plasmarlo, y en momentos declararlo 'falso, todo falso' (Vicens 2006: 95); su autoconciencia al referir: 'Parece que siempre estoy justificándome por escribir lo que unas cuántas páginas más adelante tengo que negar' (Vicens 2006: 189); su actividad fútil pero incesante en una novela cuya médula es 'el oscuro acto de escribir, la escritura como personaje central' (Pettersson en Vicens 2006: 11). Todos ellos son rasgos que aparecen intensificados en el narrador de *La cresta de Ilión*. Por un lado, José García es un antecedente del escepticismo postmoderno evidente en Rivera Garza: 'Soy un hombre con tantas verdades momentáneas que no sé cuál es la verdad' (Vicens 2006: 96); por otro, el acto de apropiación de la subjetividad masculina por parte de narradoras mexicanas con el objetivo de efectuar un cuestionamiento de las nociones de masculinidad 'desde adentro' – como hace la propia Rivera Garza mediante la manipulación del punto de vista narrativo de Joaquín Buitrago en su novela anterior— tiene una clara precursora en Vicens. En este sentido, Vicens, junto con Dávila, es otra de las escritoras mexicanas clave en la genealogía literaria de Rivera Garza, y en el proyecto de 'radicalización' efectuado por ella, como bien nota Zavala (2010).

En *La cresta de Ilión*, Rivera Garza nos presenta un relato que se construye destruyéndose, pero al hacerlo busca expandir las posibilidades del narrar. Coincido con Walsh en que las ausencias textuales pueden variar de grado, como se ha

observado al considerar la poética de los tres autores aquí tratados: un vacío puede ser más o menos profundo, en el sentido de que los parámetros que circunscriben a la ausencia pueden variar, limitando o expandiendo el rango de posibilidades (1998: 116). Rivera Garza explora de la manera más extrema la obsesión con la nada y la ausencia como generadoras del relato, que parece ser recurrente en la narrativa mexicana moderna y contemporánea, más allá de Dávila y Rulfo, en las casi seis décadas que van del *Libro vacío* de Vicens (1958) al *Conjunto vacío* de Verónica Gerber Bicecci (2015). La novela representa un estadio en la búsqueda por parte de la autora de escribir lo que ella denomina un *libro verdadero*, que según su perspectiva debe ser un libro que se vacíe de sí mismo:

Un libro verdadero, quiero decir, no porta un mensaje sino un secreto (Gruner dixit), las páginas convertidas en el velo de lo que está hecho [...]. Un libro así no pide ser digerido o descifrado o consumido, sino ser compartido, estar implicado. [...] Inacabado siempre, lleno de ángulos imposibles, ese libro sabe hacerse de lado dentro de sí mismo para que yo entre. Es, luego entonces, un libro aptamente, vicensinamente, diríamos en mexicano, vacío. (2010b: 18)

Reformulando el dictum de Barthes, para Rivera Garza, un libro verdadero solo puede existir cuando el vacío – dado no necesariamente por la muerte del autor, sino por la ausencia en sus múltiples iteraciones como constitutiva del texto– permite la entrada al lector. Estamos lejos de un modelo de lector que simplemente llenara los vacíos dejados por el autor en el texto, al modo de Iser. La indecidibilidad, las ausencias textuales, las ‘casi nada’s que conforman *La cresta de Ilión*, el trabajo escritural que busca vaciar el lenguaje de su poder referencial, convierten la novela justamente en ‘algo que no pide ser digerido o descifrado o consumido’, como nos dice la autora. El texto se nos presenta como un producto de lectura, con las alusiones, citas y

referencias intertextuales (a Dávila fundamentalmente) ya estudiadas por la crítica; los claros guiños a las ideas butlerianas sobre el carácter performativo del género; y el subtexto de resonancias rulfianas que he tratado en parte de explorar aquí, entre otros aspectos.

En este contexto, una noción potencialmente útil para acercarnos a *La cresta de Ilión* como texto abierto es la idea derrideana del injerto:

Escribir quiere decir injertar. Es la misma palabra [...]. Así todas las muestras textuales [...] no dan lugar [...] a ‘citas’, a ‘collages’, incluso a ‘ilustraciones’. No son aplicadas a la superficie o en los intersticios de un texto que existiría ya sin ellas. Y no se leen más que en la operación de su reinscripción, en el injerto. [...]. Cada texto injertado continúa irradiando hacia el lugar de su toma, lo transforma así al afectar el nuevo terreno [...]. La heterogeneidad de las escrituras es la escritura misma, el injerto (Derrida 2007: 533-535).

Las múltiples citas y alusiones a otras escrituras contribuyen a la porosidad textual de la novela, al tiempo que constituyen ‘la escritura misma’. Refiriéndonos exclusivamente a Dávila y Rulfo, que son la materia que aquí nos ha concernido, no cabe duda que sus huellas textuales en *La cresta de Ilión* continúan ‘irradiando hacia el lugar de su toma’. Si aceptamos que la poética de ambos autores está fuertemente marcada por la ausencia, puede afirmarse, además, que esta incorporación de otros vacíos expande las grietas en el texto de Rivera Garza. Es decir, en lugar de remitirnos a un origen estable, dicha intertextualidad funciona como una instancia en segundo grado de las ausencias anidadas, vacíos contenidos en otros, notados en *Pedro Páramo*.<sup>15</sup> Después de todo, la autora misma declaró: ‘me inscribo en un

---

<sup>15</sup> No hay que olvidar que uno de los autores tutelares de Rivera Garza es Walter Benjamin, cuyas reflexiones sobre la idea del ‘origen’ resultarían iluminadoras para entender el proyecto escritural de la autora mexicana.

movimiento en continua diseminación, desde el cual se evade el mundo fijo y en el que están otras preguntas, grietas que se abren en los muros del discurso establecido’ (Güemes 2002).

Si bien todo ello responde evidentemente a una búsqueda estética, a una teoría y práctica de la escritura, y al deseo de insertarse en una tradición específica dentro del campo literario mexicano, es posible aducir también una motivación ética y política por parte de Rivera Garza. Si, con su primera novela, la autora cuestionaba los mecanismos y discursos normativos y hegemónicos que contribuyeron a consolidar la modernidad en el México pre- y postrevolucionario, *La cresta de Ilión* extiende ese cuestionamiento hacia el propio texto como sitio donde se inscriben las relaciones de poder. En una entrevista, Rivera Garza explica que entiende la novela (en tanto forma) como el sitio de una búsqueda estética, pero también como artefacto político: ‘the text is part of a context in which every single decision, specifically about voice or more generally about style, is related politically to power relations in the world in which the novel is going to be read’ (Samuelson 2007: 144). Todo ello implica una práctica de la escritura como evento desestabilizador de jerarquías, donde ni el texto ni la autora buscan imponerse sobre el lector, sino partir del vacío para dejarlo entrar. El hecho de interpelar e implicar al lector mediante un discurso enigmático – proceso concomitante a cualquier ausencia textual, y aún más a un texto predicado sobre la idea de su propia desaparición— es, para Rivera Garza, una práctica inclusiva en la que reside la razón de su quehacer literario. Así, se trata de contrarrestar la hegemonía del texto y la autoridad del autor, como gesto político.

De acuerdo con esta visión, Rivera Garza afirma:

I don’t write books to communicate, that’s not the point of novels or poetry. It is not their function to pass meaning, or to transmit messages. I tend more

towards writing as a process through which I try to *empty language*, to leave just what is strictly necessary so that the reader might take what he or she can see there and jump into his own production. So instead of adding, I see much of what I do as a way of taking away from. (Samuelson 2007: 140-141, *mi énfasis*)<sup>16</sup>

Está claro que dicha postura no es nueva: si la pregunta por el lector está ligada a la historia de la novela desde Cervantes, Rivera Garza se dice genuinamente interesada por las discusiones teóricas en torno al rol del lector como ‘autor’ del texto, que marcaron al género en el siglo XX (Samuelson 2007: 143). Concuerdo con Hind (2009) en que *La cresta de Ilión* complica y refuta la idea del texto como un artefacto diseñado para un modo particular de comunicación y consumo. La práctica escrituraria que pretende ‘vaciar el lenguaje’ y la narrativa nos lleva a preguntarnos, como lectores, qué esperamos del encuentro con un texto de ficción; dónde empieza y termina el texto si la página es porosa; y hasta dónde es posible romper los límites de la escritura sin alienar a quien lee (y aquí cabe preguntarse quién es el lector ideal de Rivera Garza, y si la complejidad de su escritura no llega a socavar el espíritu democratizador que subyace a su quehacer). Frente a la pregunta sobre los procesos afectivos y cognitivos que suscitan textos como *La cresta de Ilión*, que resisten una lectura de cierre, una respuesta provisional es que la de Rivera Garza es una estética perturbadora, que busca mover e incomodar. La ausencia y el vacío son nodos constitutivos, y absolutamente coherentes, de este universo narrativo.

---

<sup>16</sup> Dicho comentario nos remite a la conocida frase de Rulfo sobre *Pedro Páramo* como una resta: ‘Quité ciento cincuenta páginas a *Pedro Páramo*. [...] Saqué todo eso. Quería que el lector participara’ (Citado en Galaviz 2003:159).

## Obras citadas

- Boldy, Steven, 1983. 'The Use of Ambiguity and the Death(s) of Bartolomé San Juan in Rulfo's *Pedro Páramo*', *Forum for Modern Language Studies*, 19.3: 224-235.
- Bradú, Fabienne, 2003. 'Ecos de Páramo', in *La ficción de la memoria*, ed. Federico Campbell, pp. 215-241.
- Campbell, Federico (sel. y pról.), 2003. *La ficción de la memoria. Juan Rulfo ante la crítica* (México, D.F: UNAM-Era).
- Castellanos, Carlos A., 2004. 'Ambigüedad en la identidad: *La cresta de Ilión* de Cristina Rivera Garza', in *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, 10.24: 111-115.
- Dávila Amparo, 2009. *Cuentos reunidos* (México DF: FCE).
- Derrida, Jacques, 2005. *De la gramatología*, 8ª ed. (México, DF: Siglo XXI).
- , 2007. *La diseminación*, 3ª ed., trad. José María Arancibia (Madrid: Fundamentos).
- Domenella, Ana Rosa, 2009. 'El banquete ominoso: "Alta cocina" de Amparo Dávila', in *Amparo Dávila, Bordar en el abismo*, ed. Regina Cardoso Nelky y Laura Cázares, Col. Desbordar el canon (Toluca: ITESM, UAM), pp. 77-88.
- Estrada, Oswaldo (ed.), 2010. *Cristina Rivera Garza: Ningún crítico cuenta esto* (México DF: Ediciones Eón; Chapel Hill: University of North Carolina at Chapel Hill; UC-Mexicanistas).
- , 2008. 'Sor Juana's Gender Transgressions in the Works of Ana Clavel and Cristina Rivera Garza', *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* 4.1-2: 153-81.
- Frouman-Smith, Erica, 1989. 'Patterns of Female Entrapment and Escape in Three



- Short Stories by Amparo Dávila'. *Chasqui: Revista de Literatura Latinoamericana*, 18.2: 49-55.
- Fuery, Patrick, 1995. *The Theory of Absence: Subjectivity, Signification and Desire*. (Westport, Conn.; London: Greenwood Press).
- Galaviz, Juan Manuel, 2003. 'De *Los murmullos* a *Pedro Páramo*', in *La ficción de la memoria*, pp. 156-186.
- Güemes, César, 2002. 'Releer a Amparo Dávila permitió a Rivera Garza crear su nueva novela', *La Jornada Virtu@l*, 22 May, available at <http://www.jornada.com.mx/2002/05/22/02an1cul.php> (accessed 30 July 2018).
- Habra, Hedy, 2004. 'Recuperación de la imagen materna a la luz de elementos fantásticos en *Pedro Páramo*', *Chasqui* 33.2: 90-103.
- Hind, Emily, 2005. 'El consumo textual y *La cresta de Ilión* de Cristina Rivera Garza', *Filología y Lingüística*, 31.1: 35-50.
- Jackson, Rosemary, 1981. *Fantasy: The Literature of Subversion* (London: Methuen).
- Lewis, David & Stephanie Lewis, 1970. 'Holes', in *Australasian Journal of Philosophy*, 48.2: 206-212
- Martín-Flores, Mario, 2010. 'De contratexto y contra aquello en *La cresta de Ilión*, de Cristina Rivera Garza', in *Cristina Rivera Garza: Ningún crítico cuenta esto*, ed. Oswaldo Estrada, pp. 239-261.
- McDaniel, Kris, 2017. *The Fragmentation of Being* (Oxford: OUP).
- McDowell Carlsen, Lila, 2010. "'Te conozco de cuando eras árbol": Gender, Utopianism, and the Border in Cristina Rivera Garza's *La cresta de Ilión*', *Symposium*, 64.4: 229-242.
- Mercado, Gabriela, 2007. 'Diálogo con Amparo Dávila y resolución de problemas de

- género en *La cresta de Ilión* de Cristina Rivera Garza', *Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey*, 22: 45-75.
- Montero, Susana A, 1995. 'La periferia que se multiplica', in *Sin imágenes falsas, sin falsos espejos: Narradoras mexicanas del siglo XX*, ed. Aralia López González (México DF: El Colegio de México), pp. 285-296.
- Ortega, Julio, 2003. 'Enigmas de *Pedro Páramo*', in *La ficción de la memoria*, ed. Federico Campbell, pp. 337-341.
- Oyarzún, Kemy, 1990. 'Beyond Hysteria: "Haute cuisine" and "Cooking Lesson": Writing as Production', in *Splintering Darkness: Latin American Women Writers in Search of Themselves*, ed. Lucía Guerra Cunningham (Pittsburgh: Latin American Literary Review Press), pp. 87-110
- Rivera Garza, Cristina, 2003 [1999]. *Nadie me verá llorar* (Barcelona: Tusquets).
- , 2004 [2002]. *La cresta de Ilión* (Barcelona: Tusquets).
- , 2010a. *La Castañeda: Narrativas dolientes desde el Manicomio General. México 1910-1930* (México DF: Tusquets).
- , 2010b. 'Saber demasiado', in *Cristina Rivera Garza: Ningún crítico cuenta esto*, ed. Oswaldo Estrada, pp. 17-19.
- , 2016. *Había mucha neblina o humo o no sé qué: Caminar con Juan Rulfo* (México DF: Literatura Random House).
- Rulfo, Juan, 2002 [1955]. *Pedro Páramo*, ed. José Carlos González Boixo (Madrid: Cátedra).
- Russek, Dan, 2008. 'Rulfo, Photography and the Vision of Emptiness', *Chasqui* 37.2: 15-27.
- Samuelson, Cheyla Rose, 2007. 'Writing at Escape Velocity: an Interview with Cristina Rivera Garza', *Confluencia*, 23.1: 135-145.

- , 2011. ‘*Líneas de fuga: The Character of Writing in the Novels of Cristina Rivera Garza*’, PhD diss. University of California, Santa Barbara.
- Saunero-Ward, Verónica, 2006. ‘*La cresta de Ilión: lo fantastic posmoderno*’, *La palabra y el hombre: Revista de la Universidad Veracruzana*, 137: 173-183.
- Silverstein, Stephen, 2015. ‘Deleuzo-Guattarian Becoming in Cristina Rivera Garza’s *La cresta de Ilión*’, *Letras femeninas*, 41.2: 116-132.
- Vicens, Josefina, 2006. *El libro vacío. Los años falsos*, 2<sup>a</sup> ed., pról. Aline Pettersson (México DF: FCE).
- Vicks, Megan, 2017. *Narratives of Nothing in 20<sup>th</sup>-Century Literature* (New York: Bloomsbury Academic).
- Villoro, Juan, 2003. ‘Lección de arena. *Pedro Páramo*’, in *La ficción de la memoria*, ed. Federico Campbell, pp. 409-420.
- Walsh, Timothy, 1998. *The Dark Matter of Words: Absence, Unknowing, and Emptiness in Literature* (Carbondale: Southern Illinois University Press).
- Zavala, Oswaldo, 2010. ‘La tradición que *retrocede*: La cresta de Ilión, Amparo Dávila y la radicalización de la alteridad’, in *Cristina Rivera Garza: Ningún crítico cuenta esto*, pp. 223-237.